

Le Poème « les Chats » de Baudelaire, essai d'exégèse

Léon Somville

Volume 5, numéro 2, août 1972

La poésie moderne : forme et signification

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500236ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500236ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Somville, L. (1972). Le Poème « les Chats » de Baudelaire, essai d'exégèse. *Études littéraires*, 5(2), 189–211. <https://doi.org/10.7202/500236ar>

LE POÈME "LES CHATS" DE BAUDELAIRE, ESSAI D'EXÉGÈSE

léon somville

Menées de bout en bout avec une grande rigueur, l'une par Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss ¹, l'autre par Michel Riffaterre ², les deux analyses du poème de Baudelaire, *les Chats*, laissent cependant le lecteur sur une impression d'incertitude, tant elles paraissent s'opposer sur des points essentiels. Nous retiendrons de ces divergences celle qui concerne l'interprétation du second quatrain.

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Michel Riffaterre a reproché à ses prédécesseurs d'imaginer une « dramatique tentation » (les chats résistent aux sollicitations des puissances des ténèbres) là où lui-même ne voit qu'un exercice d'ironie, une forme de « badinage » ou une « hypothèse plaisante ». Voici d'ailleurs la translation qu'il nous en propose, en « langage familier » :

Ce qu'ils aiment le noir ! Ah ! dis donc ! ils pourraient être les
chevaux noirs du Diable, sauf que . . . ³

Le quatrain servirait de la sorte à rendre plus évidente une signification déjà incluse dans le précédent :

¹ R. Jakobson et Cl. Lévi-Strauss, « *les Chats* » de Charles Baudelaire, in *l'Homme*, t. II, n° 1, janvier-avril 1962, pp. 5-21.

² M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971. Voir « La description des structures poétiques : deux approches du poème de Baudelaire, *les Chats* », chap. XIII, pp. 307-364.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 342.

Il est maintenant clair que la polarité amoureux-savants représentait, par des exemples extrêmes, une catégorie humaine caractérisée par l'amour du silence et de l'obscurité ; ceux-ci sont nécessaires au succès de leurs si semblables ambitions respectives ; vivre totalement par la *volupté*, explorer l'univers entier par la science ⁴.

Pour Jakobson et Lévi-Strauss, loin d'être redondant, « le second quatrain diffère fondamentalement du premier et, en général, de toutes les autres strophes ⁵ ». Ce n'est pas seulement sa « texture grammaticale et phonique particulière » qui est en cause ; il joue encore un rôle capital et singulier dans une dialectique qui intéresse l'ensemble du sonnet :

Ces deux parties [le premier et le second quatrain] envisagent donc les chats du dehors, l'une dans la passivité à laquelle sont surtout sensibles les amoureux et les savants, l'autre dans l'activité perçue par les puissances de l'Érèbe. En revanche, la dernière partie [les tercets] surmonte cette opposition en reconnaissant aux chats une passivité activement assumée, et interprétée non plus du dehors, mais du dedans ⁶.

La différence est grande : songeons que, pour Riffaterre, « les chats symbolisent ce qui est commun à l'amour et à la science » ; et que, de l'avis des autres analystes, les amoureux et les savants perçoivent seulement des chats une image incomplète, susceptible d'être révisée par la suite. Dans un cas, semble-t-il, le sonnet aurait permis à Baudelaire d'élaborer une allégorie de l'amour et de la science ; dans l'autre, le poète aurait intégré cette allégorie dans un dessein plus vaste et plus complexe.

Comment ne pas reconnaître le caractère crucial du second quatrain ? Il permet à deux analyses de bifurquer vers des interprétations très distantes, suivant qu'on y voit une réduction ou une antithèse. Que ces analyses se réclament également du structuralisme ne change rien à l'affaire. Si, de part et d'autre, on s'en tient aux relations qui se dessinent en filigrane du texte, sans recours préalable à la biographie ou

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 343.

⁵ R. Jakobson et Cl. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 14.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 17.

aux données externes, cette fidélité commune au « principe d'équivalence ⁷ » ne peut faire préjuger de la concordance des résultats. Les méthodes d'analyse structurale, d'inspiration linguistique ou stylistique, dépendent-elles d'une axiomatique demeurée, malgré tout, incertaine ? Au simple niveau de l'exégèse, leurs conclusions, pour appréciables qu'elles soient, demandent d'être acceptées sous bénéfice d'inventaire.

Les « essais d'herméneutique » réunis dans *le Conflit des interprétations* ⁸ placent sans doute leur auteur, Paul Ricœur, au premier rang de ceux dont l'autorité peut être évoquée dès lors qu'un arbitrage s'impose. Le rare mérite du philosophe est en effet de coiffer ce qu'il appelle l'exégèse d'un texte — c'est-à-dire le travail de l'interprétation — par une réflexion sur ce qui instaure le sens lui-même : la fonction symbolique. Ce n'est donc pas pour sa compétence particulière en ce qui toucherait Baudelaire, que P. Ricœur est ici invoqué ; c'est en raison de la pertinence avec laquelle il semble avoir — non pas résolu — mais posé le problème majeur : comment il est impossible de lire « innocemment » un texte dont tout nous assure qu'il existe un sens secret ou second ou symbolique.

En voulant nous convaincre que la polysémie du sonnet *les Chats* s'accommode d'une analyse formelle ⁹, Jakobson, Lévi-Strauss et, à leur suite, Michel Riffaterre s'accordent pour exclure cette première « couche de sens » informée par les fantasmes de l'auteur Baudelaire. Osera-t-on accorder quelque crédit à la psychologie, après tant d'attaques contre le « mentalisme » ? Certes, Riffaterre veut bien entendre le mot, mais, sous sa plume, il y va uniquement de la psychologie du lecteur des *Chats* ! Or, d'après Ricœur, toute signification mise au compte d'une parole se greffe sur un fonds archaïque appartenant au locuteur ; « fantasme désavoué et surmonté, mais non point aboli », le symbole est la forme élaborée, — médiatisée par le langage et promue à une nouvelle catégorie de sens, — du « manque inscrit dans le désir ¹⁰ ».

⁷ Cf. M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 324.

⁸ P. Ricœur, *le Conflit des interprétations*, le Seuil, 1969.

⁹ Cf. Riffaterre, *op. cit.*, p. 112 : « (La stylistique) se doit, sous peine de sombrer dans l'impressionnisme, d'être formelle et structurale. »

¹⁰ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 343.

Pareille référence au freudisme ne doit pas fausser les perspectives. Ricœur est assez sûr de l'échec d'une méthode exclusivement inspirée par la psychanalyse pour nous mettre en garde : la hiérarchie la plus pertinente est celle qui soumet le fantasme au processus de « reprise du sens » ; le texte comme production culturelle n'est jamais réductible à un simple « retour du refoulé », il surimpose une intention, une visée à un donné initial :

l'important est moins cette « matière impressionnelle » que le mouvement de l'interprétation inclus dans la promotion de sens et qui en constitue la novation intentionnelle ¹¹.

Les droits de l'analyse textuelle restent donc entiers, quand bien même il reviendrait à la psychanalyse d'établir la filiation du fantasme au symbole. Le travail de l'analyste consiste à séparer les niveaux d'interprétation, la psychanalyse restant cantonnée dans le domaine où elle est souveraine et irremplaçable ; bref, il s'agit de distinguer *genèse* et *épigenèse* :

la conversion du fantasme et celle de l'affect sont seulement l'ombre portée sur le plan imaginaire et pulsionnel, de la conversion de sens. Si une épigenèse de l'affect et de l'image sont possibles, c'est parce que la parole est l'instrument de cette *herménéia*, de cette interprétation qu'est en lui-même le symbole par rapport au fantasme ¹².

L'« ombre » ne vaut pas la proie, il est vrai, mais faut-il pour cela réduire le fait culturel au fait linguistique ou formel ? Pas davantage sans doute qu'au fait psychologique. Au demeurant, les résultats en partie décevants de l'analyse dite structurale autorisent d'entrebâiller la porte de cet inconscient où la création littéraire puise une certaine substance, où — pour reprendre une expression heureuse de Charles Mauron — se constitue le *proto-poème*.

Déjà, avec quelque apparence de raison, Riffaterre reprochait à Jakobson et à Lévi-Strauss de créer, au terme de leur analyse, « un superpoème, inaccessible au lecteur normal ¹³ ».

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 344.

¹² *Id.*, *ibid.*

¹³ M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 325.

La croyance au « proto-poème » tombe-t-elle sous le coup d'une condamnation analogue ? Il s'agit d'abord d'écouter les parties en cause. Par « proto-poème », Mauron entend bien désigner, chez Baudelaire en particulier, cet agrégat d'images surgies de l'inconscient, antérieures à l'écriture mais obstinées à s'y infiltrer selon un processus qui se dérobe à l'attention de l'écrivain, comme à celle de la plupart de ses lecteurs. . .

Le travail créateur fut toujours d'intégrer le rêve (après en avoir effacé les aspects crûment personnels) à l'expression de réalités et de pensées plus objectives sur un clavier verbal ¹⁴.

S'il existe une « réalité objective » du poème — nous dirions : un sens littéral —, elle est obligée de composer avec le *rêve*, à tenir lui-même pour la forme dérivée du *désir*.

Dans cette optique déterministe et freudienne, le poème réalise donc un « projet » inscrit dans les données hallucinatoires. Son refus du *métaphysique* ¹⁵ éloigne Mauron des positions d'un Ricœur en la matière : désormais, la liberté créatrice n'est plus cette « novation intentionnelle » ni cette reconversion du sens ; pour qu'elle apparaisse, il faut que se relâchent les blocages, les inhibitions par où la vie vécue prend avantage sur la vie rêvée ; elle n'existerait même que par ce relâchement. Ainsi, la liberté (de création) n'est pas d'échapper au fantasme, mais d'obtenir qu'il s'incorpore au poème. La substance du rêve ne subit pas ici de mutation décisive, la réflexion est impuissante à se transcender et le discours conscient reste largement sédimenté par les fantasmes archaïques. Quant à la « fabrication », elle revient en dernière instance à l'« artisan » du langage :

Les contours précis d'un tel phantasme, s'ils ont disparu du texte explicite, en ont suggéré bien des termes, et l'ont coloré affectivement. Ce complexe verbal, expression allusive du rêve, a été projeté sur l'autre, celui décrivant la réalité objective [...]. Ils se sont confondus sur le clavier verbal, rythmique, phonétique, d'un artisan

¹⁴ Ch. Mauron, *le Dernier Baudelaire*, José Corti, 1966, p. 107.

¹⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 104.

du vers français — et voilà ce qui me paraît la fabrication du poème ¹⁶.

Ricœur nous invitait à situer l'interprétation « à la charnière du linguistique et du non-linguistique » (« la symbolique est un milieu d'expression pour une réalité extra-linguistique »). Si l'on veut rester fidèle à la pensée du philosophe, la première précaution à prendre — sitôt reconnue la part du non-linguistique — est de ne pas confondre celle-ci avec l'« archéologie du sujet » ou plus simplement le « retour » du refoulé. Nous serions sortis de la clôture des signes, chère au linguiste, pour nous enfermer dans un autre monologisme. Inféodée trop étroitement au freudisme, la psychoanalyse du discours baudelairien présente autant d'insuffisances que l'analyse linguistique ou structurale.

Le mérite de ces tentatives est évidemment de puiser dans l'arsenal des sciences humaines tel qu'il s'est constitué aujourd'hui. Leur faiblesse est d'ignorer que faire l'inventaire des moyens linguistiques, par exemple, ne peut rendre compte de l'intention structurante. En effet, ce qui concourt à l'instauration d'un sens ne peut être ressaisi qu'à travers la totalité du discours. Au lieu de montrer le biais étroit par lequel l'auteur reste en proie à son passé inconscient, l'ambition de l'exégète serait exactement à l'inverse : montrer « une genèse de l'esprit dans un discours ».

Parade aux prétentions réductrices de l'analyse freudienne, cette ambition est encore soutenue par la dialectique hégélienne :

Seules, des figures semblables à celles qui jalonnent la *Phénoménologie de l'esprit* sont irréductibles aux signifiants-clés — Père, Phallus, Mort, Mère — dans lesquels s'ancrent toutes les chaînes de signifiants selon la psychanalyse ¹⁷.

Toute distance prise à l'égard du freudisme, il importe cependant d'articuler les deux moments décisifs de l'interprétation, tributaire à la fois d'une analytique de l'inconscient (l'ordre

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 105.

¹⁷ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 110.

du primordial) et d'une compréhension des symboles inscrits à nouveaux frais dans le champ culturel (l'ordre du terminal). Il ne s'agit pas de jouer l'œuvre de culture contre le rêve qui l'a fécondée, ou l'inverse, mais de faire collaborer les deux systématiques, bref de parier pour la « dialectique » contre l'« éclectisme » :

C'est pourquoi il faut avoir accédé à l'opposition la plus entière entre la conscience comme histoire et l'inconscient comme destin, pour conquérir le droit de dépasser cette opposition ¹⁸ [...].

Appliquées à l'interprétation des *Chats* de Baudelaire et au problème épineux de la seconde strophe, nos réflexions théoriques tendent à légitimer une *première* lecture axée vers la détermination d'un conflit psychologique dans le chef du créateur. Cette antériorité que nous accordons à la grille psychanalytique ne doit pas donner l'illusion d'une précellence. Il ne s'agit pas de lier le fantasme au symbole par une relation de cause à effet, mais bien plutôt d'inscrire entre les deux la solution de continuité nécessaire à l'illustration de la thèse de Paul Ricœur : l'exégèse est en même temps le décodage d'un sens archaïque et le déchiffrement d'un sens symbolique. Les nécessités de l'exposé sont seules redevables de la distribution du commentaire en parties successives.

Revanche de la psychocritique. Mauron nous met d'emblée sur la bonne voie : s'inspirant des vues de Karl Abraham, il étudie dans le comportement de Baudelaire les manifestations d'une prodigalité excessive et pathogène, véritable « drogue » en quelque sorte ¹⁹. Bornons-nous, sans entrer dans le détail de la démonstration qui nous est faite, à relever certaines conclusions :

- 1. puisque la communion avec la mère a été rompue par le remariage, puis par les dissentiments de l'adolescence (vocation), Baudelaire exige qu'elle soit reprise sous forme de bourse commune ;**
- 2. cet argent commun représente la libido ;**

¹⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 120.

¹⁹ L'estimation des dépenses faites par Baudelaire avant la datation judiciaire montre qu'il aurait dilapidé le tiers de son capital, sinon la moitié.

3. Baudelaire veut pourtant transférer sa libido sur d'autres objets ;
4. le nouvel objet sera une prostituée qu'il aimera et achètera en même temps ;
5. la mère doit donc lui donner de l'argent pour que lui le donne à Jeanne (idem pour l'amour) ;
6. outre Jeanne, il y a les divers objets à quoi il s'accroche (soi-même en dandy, les œuvres d'art, les filles et l'opium, les êtres fraternels, les admirations) ²⁰.

Les rapports entre le *moi social* — contraint à des satisfactions d'ordre symbolique — et le *moi créateur* — à qui nous devons les *Fleurs du mal* ou les *Petits poèmes en prose* — tournent à la subordination du premier au second, pour autant que les ruptures de contact s'effectuent par le truchement du rêve, forme privilégiée de l'évasion hors du monde ; mais si les poussées agressives se substituent au rêve pour jouer ce même rôle, il arrive à Baudelaire de s'ériger en juge soit de lui-même comme artiste (thème du poète-histrion), soit de son prochain (*Pauvre Belgique*).

Or, *les Chats* appartiennent à cette époque, après 1845, où « les succès littéraires [...] renforcent heureusement, chez Baudelaire, l'estime de soi ²¹ ». Qu'on relise le poème dans l'optique du psychologue, et l'évidence se dessine : du moi créateur et du moi social, « celui qui renonce est le moi social ». Ce renoncement n'est pas le propre d'une pièce isolée, bien entendu, et *les Chats* ne constituent même pas un exemple privilégié : les identifications successives aux amoureux, aux savants, aux coursiers de l'Érèbe (que les chats refusent d'être) et finalement aux sphinx sont autant de formes hallucinatoires d'un réflexe de fuite ou de rupture habituel au poète, en même temps que des tentatives pour reconquérir ou consolider l'estime de soi. Elles permettent encore à la libido de s'investir dans des objets avouables, mais jamais satisfaisants (le seul satisfaisant — la mère — étant hors d'atteinte).

²⁰ Cf. Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 32, note 7.

²¹ *Id.*, *ibid.*, pp. 32-33.

La possession de l'objet satisfait bien le désir conscient, mais non la tendance obsédante qui demeure insatiable ²².

Nommer l'attrait de la solitude, la ferveur amoureuse, le goût de l'étude, le refus de servir, la pente au mysticisme, c'est peut-être relever les significations les plus apparentes du sonnet, mais plus sûrement dénombrer les paradigmes d'une structure dérobée au poète : la fixation primitive a déclenché à son insu des stimulations incontrôlables, toutes axées vers la conquête de l'autonomie et de la valorisation de la personne. Mais il est dans la nature du mal dont souffre Baudelaire de ne connaître que des répit passagers : les compensations sont par essence symboliques ; qu'elles aillent de la prodigalité à l'usage de la drogue, de l'amour de l'art à la fréquentation des prostituées, elles ne peuvent rencontrer l'exigence profonde : la symbiose maternelle.

Là où échoue la prodigalité fondée sur l'acquisition des *objets*, la création d'un « objet composite » — en l'espèce, les chats — peut-elle être de quelque efficacité ? Plus précisément, la théorie de l'« objet composite » peut-elle aider à surmonter la contradiction relevée plus haut entre les deux interprétations retenues, celle de Jakobson-Lévi-Strauss et celle de Riffaterre ? Un « objet interne né par identification d'autrui à soi ²³ », favorisant une délectation solitaire, tel est l'objet composite dans ses effets voulus et recherchés, tels sont les chats (et, en d'autres endroits, le cygne ou l'albatros) ²⁴. C'est dire que les « coursiers funèbres », où les chats refusent de se reconnaître, s'inscrivent dans la même lignée. Justifier leur présence revient, dans une conception à la fois structuraliste et psychanalytique, à retrouver les « chaînes d'identifications », autrement dit les « homologues de structure » qui articulent le moi social au moi créateur.

Si l'identification aux coursiers n'est évoquée que pour être démentie, c'est qu'il y va une fois de plus pour Baudelaire d'une de ces images génératrices d'angoisse, à écarter au profit d'autres (les sphinx), euphorisantes celles-là. Or, le

²² *Id.*, *ibid.*, p. 29.

²³ *Id.*, *ibid.*, p. 50.

²⁴ Cf. « l'Ambivalence symbolique en littérature », in *Sémantique structurale*, par A.J. Greimas, Larousse, 1966, pp. 97-98.

refus de servir de coursiers à l'Érèbe peut se traduire comme un refus d'être vu, de s'exhiber. Baudelaire craint d'ordinaire ce qui peut le fixer, mais encore ce qui fait de lui un individu *montré*. Il n'est pas d'artiste pour tous, il n'est d'artiste que pour soi. Histrien ou poète, voilà l'alternative. Le désir éperdu d'autonomie, jamais rassasié, vient en réponse à la hantise inconsciente de la dépendance maternelle. On sait que, pour Baudelaire, l'autonomie pouvait s'acquérir encore par la gloire littéraire, le succès mondain, l'argent :

J'ai une soif diabolique de jouissance, de gloire et de puissance ²⁵.

Le paradoxe réside en ceci, que la réussite sociale tant prisée implique, pour être atteinte, un type de conduites auxquelles Baudelaire ne peut ni se plier ni souscrire, justement parce qu'il ne recherche pas la gloire ou l'argent pour eux-mêmes, mais comme les marques symboliques d'une valorisation de soi, ... mise en péril tôt ou tard par les compromissions qu'entraîne la recherche du succès. La loi la plus simple du comportement est dès lors celle de l'alternance : l'individu cède au désir de participer au monde réel, pourvu qu'il n'y reçoive aucune rebuffade, ce qui ne tarde pas à se produire. Le désir de gloire et le désir de fuite sont à la fois opposés et conséquents :

Comme le succès, ou l'amour, l'argent calmait, en Baudelaire, une blessure narcissique. Encore fallait-il les obtenir : d'où l'obligation des contacts, mais aussi la sensibilité aux échecs, l'irritation à toute nouvelle blessure et le double désir de fuir et de combattre ²⁶.

La haine du monde va de pair avec l'amour du monde, les deux tendances sont inscrites dans la logique même des satisfactions que Baudelaire ne cessait de rechercher. Le sonnet entier des *Chats*, décrypté à l'aide de la grille fournie par Mauron, tire le principe de sa composition du double mouvement d'ouverture aux êtres et de repliement sur soi ²⁷.

²⁵ Lettre de Baudelaire à sa mère, novembre 1856, citée par Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 62.

²⁶ Ch. Mauron, *ibid.*, p. 37.

²⁷ Cf. Ch. Baudelaire, *Journaux intimes* : « Le goût de la concentration productive doit remplacer, chez un homme mûr, le goût de la déperdition » (O.C., Pléiade, 1954, p. 1189).

Laissons au proto-poème (non écrit) les péripéties inconscientes, il reste que les quatrains énumèrent avec précision les « drogues » que Baudelaire prend symboliquement pour atténuer son angoisse : joies du corps, fêtes de l'esprit. Ces « tentations »²⁸ seront-elles couronnées par une dernière : la gloire ou la puissance qui s'attachent à la « mythologisation » ? Au second quatrain, les chats refusent de se prêter à un rôle qui leur apporterait une consécration flatteuse. En d'autres termes, le réflexe de fuite succède à une première tentative de socialisation du moi.

Mauron le relève justement : « [Baudelaire] trouve dans le monde où il vit un Érèbe²⁹ ». L'identification avec les coursiers est rendue impossible parce qu'elle consacrerait le triomphe de deux composantes : activité et contact. Or, la *rupture* de contact est l'arme de défense à laquelle Baudelaire recourt le plus ordinairement quand il sent sa sécurité intérieure menacée.

Dans la solitude et l'obscurité de la maison — lieu idéal de la *concentration*, les idéaux de l'amour et de la science étaient envisagés ou adoptés sans trop de risques. Ils offraient la chance d'une participation restreinte, mais réelle, au monde des hommes. Cette espérance est bientôt ruinée. Vient le moment d'exercer une fonction qui officialise le désir de paraître... Le refus surgit dès que la communion affective avec les êtres ou la nature risque de s'exercer dans un cercle plus large que la ferveur solitaire des amants et l'activité spéculative du savant. Le *moi social* perd tout à coup la partie et retourne au rang subalterne où l'assigne le moi créateur. Le rejet de l'identification aux coursiers répercute l'ordre donné au moi social de se soumettre au moi créateur ; ainsi, comme le souligne Mauron par ailleurs, « la seule variable demeurera la liberté de création »³⁰.

Les chats (ou Baudelaire) choisissent la voie de la quasi-rupture (la rupture totale aurait pris la forme d'une psychose) : l'évasion dans le monde des idées, l'évasion mystique. Ce faisant, Baudelaire refuse d'être « vu » pour être celui qui

²⁸ Cf. « les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire », *Petits poèmes en prose*.

²⁹ Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 35.

³⁰ *Id.*, *ibid.*

« voit ». Dédaigner de s'exhiber, c'est encore se mettre dans les meilleures conditions pour contempler.

Gardons-nous toutefois de prendre à la lettre les justifications fournies par Baudelaire et qui reviennent à poser avec lui la polarité : *concentration* — *dispersion*. Ce serait là adopter prématurément un type d'analyse contraire au décodage psychanalytique. Notre démarche consiste pour le moment à épuiser les hypothèses fournies par Mauron. Et l'on est loin de compte si l'on ne soupçonne pas les allégations explicites (refus de servir l'Érèbe, adoption d'une attitude contemplative) de nous masquer le proto-poème, qu'il importe d'abord de retrouver.

Riffaterre voyait dans le second quatrain la réduplication du premier. Jakobson et Lévi-Strauss étaient frappés au contraire par le « caractère insolite » de la même strophe, et plus particulièrement des vers 7 et 8, où ils lisaient soit « un désir frustré », soit « une fausse reconnaissance », sans pouvoir d'ailleurs se décider en faveur de l'une ou de l'autre solution. L'invention de chats « amis de la science et de la volupté » autant que purs mystiques, mais quelque peu victimes de leur « fierté », nous apparaît plutôt comme le greffon symbolique — la face consciente — d'une double impulsion d'origine latente : agression *versus* fuite (participation *versus* rupture). Les chats déclinent la proposition de l'Érèbe parce que, dans le chef de Baudelaire, le désir, sitôt qu'il se manifeste, devient l'objet d'un blocage (la prétendue « fierté »). À la disgrâce initiale de la dépendance maternelle, le moi social est sans cesse tenté d'obtenir des compensations tangibles : la prodigalité est celle que Mauron a sans doute le mieux mise en valeur ; mais les défenses secondaires (« soif diabolique de jouissance, de gloire et de puissance ») ont ceci de commun avec la prodigalité qu'elles mettent le poète *en dette* vis-à-vis d'autrui et développe un sentiment d'appréhension, une « sensibilité aux échecs » qui appellent le veto du moi créateur. Les chats rompent le contact et deviennent statues.

Le mécanisme qui motive le refus semblera d'autant plus infaillible que la hantise de la fixation à la mère se dessine en filigrane dans le poème même. Sans doute est-ce là l'effort ultime de toute analyse psychologique : retrouver les signifiants-clés de la maïeutique freudienne, en nombre res-

treint comme on le sait déjà. En montrant comment les poèmes en prose associent l'image de l'histrion (le poète déchu) à celle de la mère, Mauron nous initie à une compréhension plus profonde de l'attitude des chats dans les vers 7 et 8. Il reconstitue de la sorte le réseau sous-jacent au poème des *Vocations* :

[...] dans ces souvenirs d'enfance, Baudelaire rattache l'image de la mère au théâtre, donc à la vocation de l'artiste (chaîne des histrions déchus dans le réseau), tandis que l'image du père est celle de Dieu disparaissant à l'horizon sur le nuage du couchant ³¹.

Retrouverait-on dans *les Chats*, sans risque d'in vraisemblance, ces deux chaînes d'associations : A. « mère » — « moi qui veut être admiré » ; B. « père » — « moi qui se voudrait Dieu » ³² ? Oui, du moment que l'on interprète, d'une part, les vers 7 et 8 comme l'aveu d'une tentation repoussée (l'histrion est dénoncé) et, d'autre part, les tercets comme l'expression de l'orgueil théomaniac. Il n'y a aucun abus à *superposer* ³³ un poème à un autre ; c'est même à cette condition que le réseau se dessine avec la netteté nécessaire. Le psychocritique recourt à une telle procédure, analogue au structuralisme comparé ³⁴, pour démythifier le récit explicite. À ses yeux, la formule du sonnet, en opposant les quatrains aux tercets, actualise le conflit latent entre la figure de la mère (associée, par le jeu des compensations, aux succès

³¹ *Id.*, *ibid.*, pp. 83-84, note 23.

³² *Id.*, *ibid.*, p. 86.

³³ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 72 : « Que l'on querelle Freud sur son terrain clinique, en offrant aux psychanalystes des hypothèses plus efficaces que les leurs ; sur le terrain du psychocritique, le problème reste d'expliquer, mieux que ne fait la psychanalyse, ces chaînes, réseaux, structures latentes qu'a révélés, de façon vérifiable, la technique des superpositions, elle-même dérivée de la technique freudienne. »

³⁴ Cf. M. Riffaterre, *op. cit.*, pp. 356-357 : « Le principe de l'analyse structurale comparée est très simple : étant donné plusieurs ensembles de faits, aucune comparaison valable ne peut être faite entre des faits empiriques relevant de ces ensembles, mais uniquement entre les systèmes dans lesquels ils entrent. »

mondains) et la figure du père ³⁵ (associée à l'illusion d'omnipotence divine).

À cette étape de l'analyse, l'hypothèse se confirme d'une logique particulière au « langage » de l'inconscient :

Pour parler le langage de l'inconscient, nous ne devons pas respecter la syntaxe qui sépare, classe et ordonne, nous devons circuler librement dans un monde où le temps n'a pas d'épaisseur. « Mon père est cet homme de vingt-cinq ans qui a fait telle chose, et ce personnage important qui a joué un rôle important dans ma vie, et cette silhouette d'un rêve, et mon analyste » (...) l'illogique des conjonctions (et... et) doit remplacer la logique des disjonctions (ou... ou) ³⁶.

S'il entre dans ces vues, le critique voudra déchiffrer, sous le texte des *Chats*, un autre texte où les identifications successives seraient replacées dans un contexte plus « logique », c'est-à-dire disjonctif. Les objets composites créés par Baudelaire — les chats et leurs termes équivalents — délivrent le mieux leur signification lorsqu'on les oppose. Dans les chats-amis de la volupté, Baudelaire se reconnaît tel, mais dans les chats-amis de la science, déjà il est autre. Le poème peut créer l'illusion d'une homologie, mais par l'« illogique des conjonctions » seulement. À d'autres moments, la logique disjonctive reprend ses droits (sans doute la conscience morale, ou surmoi, est-elle alors plus éveillée et introduit-elle des *distinguo* plus sévères), ainsi dans ce portrait de Delacroix :

³⁵ Ce père, Baudelaire le disait « toujours muet » (*Lettres à sa mère*, Calmann-Lévy, 1932, p. 174). Il faut tenir grand compte de cette remarque de Mauron : « Sans doute Baudelaire demande toujours de l'argent à sa mère [...] : mais cet argent, dont Baudelaire se juge dépossédé, cet argent « absent » est bien celui du père » (*op. cit.*, p. 83, note 23). Il s'ensuit que telle figure imaginaire, l'Andromaque du *Cygne*, par exemple, illustre davantage une certaine image du père que celle, attendue, de la mère.

³⁶ M. Bénassy et R. Diatkine, *Ontogenèse du fantasme*, Actes du Congrès international de Psychanalyse de Stockholm, 1963, Revue française de psychanalyse, Tome XXVIII, n° 4, 1964, p. 544 ; cités par Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 59.

Qui a plus aimé le *home*, sanctuaire et tanière ? Comme d'autres cherchent le secret pour la débauche, il cherche le secret pour l'inspiration ³⁷ . . .

La superposition des deux textes, l'un en vers (*les Chats*), l'autre en prose (la notice sur Eugène Delacroix), confirme l'importance de la distinction entre le discours logique qui oppose et le discours poétique qui juxtapose. À l'évidence, le binaire « débauche » *versus* « inspiration » traduit une dichotomie plus radicale que celle qui s'inscrit dans le premier vers du sonnet entre « les amoureux fervents et les savants austères ». La symétrie voulue de la construction (« le secret . . . le secret . . . ») renforce par ailleurs l'antithèse.

Se demander comment un seul individu (Baudelaire) pourrait être à la fois ce chat, ce savant, cet amoureux, ce coursier, . . . c'est oublier l'originalité qui vient au texte poétique de ses structures inconscientes et qui le constitue en « un monde où le temps n'a pas d'épaisseur ». Ce n'est pas par référence à un cadre conceptuel extérieur qu'on expliquera avec le maximum de vraisemblance les identifications successives. Jakobson et Lévi-Strauss, par exemple, distinguent à travers le sonnet une « progression » de l'*ordre du réel* à celui du *surréal*, en passant par l'*irréel*. Cette courbe nous paraît trop idéale, elle se prolonge dans une durée et une logique appartenant au seul lecteur. Désignerons-nous plutôt les fantasmes d'un auteur comme la source des identifications et le ressort de leur mécanisme ? Entrent dès lors en ligne de compte les facettes du réel où Baudelaire retrouvait une image de sa propre personne. Promus « objets composites », les chats constituent la synthèse momentanée des créatures fascinantes auxquelles Baudelaire rêve de ressembler, dans l'impuissance où il s'est mis de sauver son moi social de la faillite. Non pas dégradés dans l'ordre du réel, de l'irréel ou du surréel, mais à l'origine, « défenses pathogènes », les identifications offrent au moi créateur de juguler l'angoisse que la « vie de relations » suscite et entretient :

³⁷ Ch. Baudelaire, *l'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, O.C., Pléiade, 1954, p. 871.

Avec une monotonie rigide, l'anxieux oppose à son mal, et parce qu'il en ignore la nature, les aimables défenses pathogènes dont il a une fois usé ³⁸.

Réduite à un si petit nombre de composantes, la solution fournie par la psychocritique risque de ne pas rencontrer les exigences d'une lecture qu'on souhaiterait exhaustive ou totale. Reprenant la théorie de Ricœur, on peut regretter que chaque approche dépende si étroitement de la discipline qui a fourni la grille de décodage. En regard de la linguistique, la psychanalyse n'apparaît pas mieux armée pour explorer l'œuvre littéraire à tous ses niveaux. Au terme de son entreprise, le psychocritique, tel Freud s'interrogeant sur le judaïsme, retrouve les présupposés qui appartiennent à sa méthode même. Ce qui lui échappe, c'est — redisons-le — la vision de l'œuvre comme « objet culturel » intégré dans une tradition. La conscience psychologique est « trop courte », la préhistoire d'un individu trop « événementielle » au gré du partisan de l'« interprétation réflexive » :

Cette démarche [la méthode réflexive] n'est ni psychologique ni historique : elle impose à la conscience psychologique, trop courte, le détour des textes de culture dans lesquelles se documente le soi ; et elle impose à l'historicité événementielle la constitution d'un sens qui est un véritable travail du concept ; c'est ce travail du sens qui fait le caractère philosophique de la réflexion et de l'interprétation où la réflexion s'investit ³⁹.

Pareille ambition peut sembler excessive ; et fastidieux le détour par les « textes de culture », en l'occurrence tout le discours baudelairien. En regard, le principe de la clôture du texte, défendu par les tenants de l'analyse linguistique ⁴⁰, paraît offrir plus de garantie et plus de facilité. Il y a là comme une option décisive : ou bien l'on adopte un parti analogue à celui de J.-P. Richard — constituer l'œuvre entière en un réseau de significations majeures appelées thèmes et tenir chaque texte particulier comme l'actualisation, par le choix de certains symboles, de l'un ou l'autre d'entre eux ; ou bien l'on

³⁸ Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 34.

³⁹ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 464.

croit pouvoir se passer de la dynamique de l'ensemble et l'on se cantonne dans l'étude objective des différents niveaux, déterminés par la linguistique, d'une pièce isolée (*les Chats*).

En fait, les critiques se résignent malaisément à choisir. Riffaterre a reproché à Jakobson et à Lévi-Strauss de s'être livrés, au terme de leur analyse, à un « feu d'artifice philosophique ». Par des « rapprochements fallacieux », les deux auteurs auraient tenté de montrer que le « sonnet repose sur une ambiguïté mâle-femelle »⁴¹. L'androgynie ainsi suggérée préparerait le poète à une « communion mystique avec l'univers » ! N'avons-nous pas vu Mauron lui-même, malgré ses déclarations (« le psychologue est, naturellement, amené à demander dans quelle mesure sont vrais les jugements qu'un écrivain porte sur soi »), accorder quelque prix à la « fameuse polarité baudelairienne opposant concentration et prostitution »⁴², quitte à en retrouver la structure dans la « plus archaïque des défenses psychiques » ? Le critique admet donc que « dans l'esprit du poète » une telle polarité se soit chargée de « significations morales et métaphysiques », mais, tenu par la logique de son propos, il les écarte au profit des significations régressives.

Et serait-il si absurde d'ôter la parole au psychologue pour la rendre à l'auteur ? Les significations progressives valent-elles moins que les régressives ? Même « morales ou métaphysiques », les significations négligées par le psychologue appartiennent à l'œuvre, non certes au proto-poème, mais au discours objectif, auquel nous sommes toujours ramenés. Au lieu de réduire les images à un processus de compensations hallucinatoires, et d'expliquer ce processus par des stimulations incontrôlables (poussées agressives ou ruptures de contact), elle-mêmes suspendues à un fantasme dominant, peut-on pour ainsi dire renverser le modèle, s'orienter non vers le passé mais vers le futur, envisager de quelle façon Baudelaire allait utiliser la matière informe fournie par des obsessions héritées de l'enfance, dans quels concepts il allait en fin de compte les couler ?

⁴⁰ Cf. A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 93 : « le texte constitue un micro-univers sémantique fermé sur lui-même. »

⁴¹ M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 355.

⁴² Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 37.

Notre propos sera limité. L'étrange figure des coursiers de l'Érèbe nous fournira la matière d'un échantillon de « réflexion concrète ». Il nous est apparu que Baudelaire était parvenu à intégrer dans un système cohérent (et conscient) ce bourgeonnement d'impulsions dont l'enracinement est si profond. Ce système s'appelle le *dandysme*. Et vouloir expliquer *les Chats*, cela nous semble impliquer une analogie avec ce dandy idéal décrit par Baudelaire dans l'essai consacré à Constantin Guys, le « peintre de la vie moderne ».

La *modernité* serait sans doute le cadre le plus général des considérations de ce genre, où Baudelaire transforme *lui-même* en concept ce que nous avons accoutumé, sous la férule de Mauron, de tenir pour mode de compensation. Le choix très précis du chapitre IX intitulé *le Dandy* ne doit pas nous faire perdre de vue la constance des préoccupations de l'auteur et la permanence du thème, comme la diversité des textes où il affleure. Pour s'en convaincre, il suffirait de relever une série de récurrences qui ont trait soit à des créatures imaginaires ou idéales (Samuel Cramer ou l'Homme-Dieu des *Paradis artificiels*), soit à des contemporains (Victor Hugo ou Eugène Delacroix).

Au centre de cette thématique, celui que Baudelaire appelle « l'homme sensible moderne » :

J'ai donc besoin de supposer une âme de mon choix. [...] Le goût de la métaphysique, la connaissance des différentes hypothèses de la philosophie sur la destinée humaine, ne sont certainement pas des compléments inutiles, — non plus que cet amour de la vertu, de la vertu abstraite, stoïcienne ou mystique, qui est posé dans tous les livres dont l'enfance moderne fait sa nourriture, comme le plus haut sommet où une âme distinguée puisse monter ⁴³.

La faculté maîtresse d'un tel homme est l'« imagination ». C'est « dans son dernier et ultime reposoir », sous l'effet de la drogue, que naît « la croyance de l'individu en sa propre divinité ».

L'amalgame réalisé dans ces lignes entre la supériorité intellectuelle, le sens du mystère, la pente méditative, le recours

⁴³ Ch. Baudelaire, *les Paradis artificiels*, O.C., Pléiade, 1954, pp. 464-465.

à l'imaginaire et l'illusion de la toute-puissance se retrouve à l'état éparé dans le portrait de Samuel Cramer, cet « esprit [...] dont l'imagination était aussi vaste que la solitude et la paresse absolues », mais encore du Victor Hugo des *Misérables*, tourné « avec inquiétude et curiosité vers les problèmes et les mystères », problèmes, ajoute-t-on, « d'une nature sinistre et obscure, gouffres bizarres » qui attirent « l'âge mûr »⁴⁴. Ce que le psychologue avait taxé d'orgueil théomaniaque, en le rapportant à la figure du père, le voilà paré des ornements du style baudelairien :

Il m'est arrivé plus d'une fois, en le [Delacroix] regardant, de rêver des anciens souverains du Mexique, de ce Montezuma dont la main habile aux sacrifices pouvait immoler en un seul jour trois mille créatures humaines sur l'autel pyramidal du Soleil, ou bien de quelqu'un de ces princes hindous qui, dans les splendeurs des plus glorieuses fêtes, portent au fond de leurs yeux une sorte d'avidité insatisfaite et une nostalgie inexplicable, quelque chose comme le souvenir et le regret des choses non connues⁴⁵.

Il se passe donc, à propos du dandy, que les traits isolés se regroupent et s'organisent. Cette nouvelle figure surgit avec une netteté qu'accentue l'acuité d'une analyse qui ne veut rien oublier. Baudelaire juge ses contemporains, leur code politique, moral, religieux, intellectuel, social ; et leur oppose l'homme « en dehors des lois », le dandy. Sont balayées les opinions reçues sur l'amour (ni « orgie de roturier », ni « devoir conjugal », ni « répugnante utilité »), l'argent (« grossière passion » laissée aux « mortels vulgaires »), le bonheur (le dandy peut se passer du « bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple »)...

L'impassibilité des chats-sphinx et la morgue du dandy se font écho. Leur résonance psychologique est la même : sans doute relèvent-elles l'une et l'autre du même désir profond de rupture ou de désengagement. Le texte en prose, comme on pouvait s'y attendre, est cependant plus explicite : nous savons pourquoi, dans quel but, Baudelaire s'enferme dans une attitude de fuite et de démission.

⁴⁴ *Id.*, *les Misérables*, *ibid.*, pp. 1143-1144.

⁴⁵ Ch. Baudelaire, *l'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, *op. cit.*, p. 870.

C'est ici le lieu de rappeler la distinction que Merleau-Ponty introduisait jadis entre le tempérament et l'œuvre de Cézanne : « Il y a un rapport entre la constitution schizoïde et l'œuvre de Cézanne parce que l'œuvre révèle un sens métaphysique de la maladie, [...] que la maladie cesse alors d'être un fait absurde et un destin pour devenir une possibilité générale de l'existence humaine quand elle affronte avec conséquence un de ses paradoxes, — le phénomène d'expression, — et qu'enfin c'est la même chose en ce sens-là d'être Cézanne et d'être schizoïde ⁴⁶ ». Ce sens métaphysique d'une névrose probable, Baudelaire l'a forgé patiemment ; c'est même là ce qui devrait retenir toute critique appliquée à dégager les significations latentes d'une œuvre, bref toute exégèse.

Avec quelle insistance Baudelaire ne nous a-t-il pas averti :

Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle ⁴⁷. . .

Comme l'ont souligné Jakobson et Lévi-Strauss, les chats, de même, sont d'abord vus de l'extérieur. Celui-là se tromperait cependant qui les jugerait sur leur apparence d'animaux frileux et solitaires. Leur refus de servir l'Érèbe, c'est le refus du dandy d'être jugé lui aussi sur la livrée. . .

Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit ⁴⁸.

Baudelaire va d'ailleurs trancher en faveur de cette « métaphysique » ou philosophie par laquelle, selon nos penseurs existentialistes, se dénoue le lien de causalité entre l'apport héréditaire ou acquis et l'œuvre à faire :

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, 1948, pp. 38-39.

⁴⁷ Ch. Baudelaire, *le Peintre de la vie moderne*, IX *le Dandy*, O.C., Pléiade, 1954, p. 907.

⁴⁸ *Id.*, *ibid.*

On voit que, par de certains côtés, le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme ⁴⁹.

Qui plus est, le dandysme — « gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme » — apparaît à bon droit « comme une espèce de religion ». Que des relations affectives troublées aient conduit Baudelaire à se confiner dans une sorte d'empyrée, à se murer dans une supériorité de caste, n'autorise pas, au demeurant, à juger l'œuvre d'après une vie toute faite, alors que c'est l'œuvre qui a contribué à faire la vie telle que nous la connaissons. Baudelaire ne pouvait sans doute échapper à cette « existence pétrifiée » que symbolise le chat-sphinx, mais rien ne l'obligeait à la vivre sous l'apparence d'un dandy.

Ce choix délibéré établit ce que Ricœur appelle l'« équation personnelle » de l'individu avec le monde. Il assure encore à l'œuvre un rare pouvoir de médiation entre la *vie donnée* et la *vie construite*. Entre l'archéologie des possibles et la téléologie des fins, règne cet intervalle où — pour paraphraser le philosophe — c'est la même chose d'être Baudelaire ou dandy. Le discours délivre un sens qui n'est pas le produit d'une existence déjà faite, mais le « sens » dans lequel elle se fait (Blin).

Les conditions de l'épigenèse du sens ne se réalisent donc que dans le discours de l'écrivain. C'est en établissant toutes les corrélations nécessaires entre les parties de l'œuvre qu'on définit cet horizon ⁵⁰ à partir duquel les significations prennent corps et s'ajustent. Faute de replacer *les Chats* dans la perspective d'ensemble du projet baudelairien, l'on risque de situer ailleurs que dans un champ sémantique commun l'image du chat-sphinx qui termine le sonnet et celle de l'*Hercule sans emploi* à la fin du chapitre du *Dandy* :

ces attitudes toujours calmes mais révélant la force [...] nous font penser quand notre regard découvre un de ces êtres privilégiés

⁴⁹ *Id.*, *ibid.*

⁵⁰ Cf. M. Heidegger : « Le sens, structuré par l'acquis et la vue pré-alables et l'anticipation, forme pour tout projet l'horizon à partir duquel toute chose sera comprise en tant que telle ou telle » (*Sein und Zeit*).

en qui le joli et le redoutable se confondent si mystérieusement : « Voilà peut-être un homme riche, mais plus certainement un Hercule sans emploi » ⁵¹.

Quelle « idée-mère » ⁵² est ainsi désignée à l'attention, sinon cet idéal situé entre le stoïcisme et l'orgueil, cette volonté de « concentration » dont Baudelaire avait repris l'idée et le terme à Emerson ?

Rapportée aux *Chats*, cette constatation nous fait découvrir la « logique » qui sous-tend les vers 7 et 8 du sonnet. Le dandy a besoin, pour être reconnu tel, de subordonner la possession de la force au non-usage de cette force ; c'est un Hercule dont les exploits se récitent au futur. De même, il était nécessaire d'offrir aux chats la *fonction* ⁵³ qui correspondait à leurs rares mérites — pour qu'ils la refusent et satisfassent ainsi au critère de non-utilité :

Ce qu'il y a de vil dans une fonction quelconque.
Un Dandy ne fait rien. ⁵⁴

En refusant de prêter leur concours, les chats font la preuve à la fois de leur excellence (reconnue par l'Érèbe) et de leur détachement. Tel est l'artiste, tels sont les « vrais littérateurs », « âmes libres et fières, esprits fatigués, qui ont toujours besoin de se reposer leur septième jour ⁵⁵ ». Tel est Baudelaire, encore qu'il prenne, quant à lui, conscience des sacrifices qu'une pareille attitude exige de l'*homme social* :

⁵¹ Ch. Baudelaire, *le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 909.

⁵² Baudelaire nous invite lui-même à considérer, par-delà les images, le thème qui les innerve : « les suggestions font partie d'une idée-mère, et, en les montrant successivement, on peut la faire deviner » (*ibid.*, p. 909).

⁵³ Cf. Ch. Baudelaire, *Journaux intimes*, O.C., Pléiade, 1954, p. 1230 : « Un fonctionnaire quelconque, un ministre, un directeur de théâtre ou de journal, peuvent être quelquefois des êtres estimables, mais ils ne sont jamais divins. Ce sont des personnes sans personnalité, des êtres sans originalité, nés pour la fonction, c'est-à-dire pour la domesticité publique. »

⁵⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 1213.

C'est par le loisir que j'ai, en partie, grandi. À mon grand détriment ; car le loisir, sans fortune, augmente les dettes, les avanies résultant des dettes. Mais à mon grand profit, relativement à la sensibilité, à la méditation et à la faculté du dandysme et du dilettantisme ⁵⁶.

La tâche du poète est à la mesure de l'impossible ; toute victoire de l'imagination équivaut à une défaite du *possible*. « Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves s'éloignent du possible ⁵⁷. » L'ésotérisme gouverne ce monde particulier où toute ardeur est contrainte :

on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner ⁵⁸ ;

toute lueur imprécise :

.....
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Vrije Universiteit Brussel

⁵⁵ *Id.*, *Conseils aux jeunes littérateurs*, *ibid.*, p. 948.

⁵⁶ *Id.*, *Journaux intimes*, *ibid.*, p. 1224.

⁵⁷ Cf. « l'invitation au voyage », *Petits poèmes en prose*.

⁵⁸ Ch. Baudelaire, *le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 909.